

跨媒介性

但汉松

【摘要】“跨媒介性”日益成为当前文学、传播学和艺术研究的热门术语,它似乎可用于描述一切跨越传统媒介边界的表达或再现。然而,由于“媒介”概念本身的含混,当代文学与艺术研究在征用跨媒介性这一衍生概念时,常常陷入混乱与悖谬。到底何为跨媒介性?跨媒介性在不同历史语境中有怎样不同的形式特征和文化政治诉求?跨媒介性作为一种具有改变效力的事件,会带来怎样的美学后果与政治挑战?如何看待跨媒介性的限度与风险?本文以文学与造型艺术为本位,试图厘清该关键词的概念特质及意义变迁,并着重思考在数字媒介技术的变革时刻,跨媒介性如何为“后印刷”时代的文学带来新契机。

【关键词】媒介;跨媒介性;艺术;文学;数字媒介

【作者简介】但汉松,南京大学外国语学院(江苏 南京 210023)。

【原文出处】《外国文学》(京),2023.6.96~110

【基金项目】国家社会科学基金项目“美国文学经典建构的跨媒介性研究”(21BWW038)。

略说

自德国学者汉森-洛夫(Aage Hansen-Löve)1983年创造“跨媒介性”(intermediality)一词开始,国际人文研究在近二三十年已经出现了所谓“跨媒介转向”的显著趋势(Rippl 10)。从学术建制上说,跨媒介的文学研究主要有两个策源地。其一,被学科内部危机困扰的北美比较文学领域。从20世纪六七十年代开始,比较文学的学科内部,尤其是在美国,产生了跨艺术/跨媒介的呼声,鼓励超越文学内部的比较研究,关注文学与其他艺术之间的相互关系。其二,以欧洲,尤其是德国、奥地利与北欧学者为核心的新媒介研究团队。20世纪末瑞典创建国际跨媒介研究学会,一直在推动相关领域的国际研讨和学术出版,而奥、德、加、英等国也创立了跨媒介性的专业期刊和研究机构。可以说,“后理论”时代的文学研究界正尝试以跨媒介性为概念工具,拓展跨学科的文学批评的疆域。

综述

什么(不)是跨媒介性?

对“跨媒介性”给出一个清晰明确的界定几乎是

不可能的,因为“媒介”(medium)一词就长期被笼罩在概念的迷雾之中。按照麦克卢汉(Marshall McLuhan)的著名说法,媒介即“人的延伸”(7)。这种宽泛且抽象的定义,极大解放了当时人们对于媒介的哲学认识,拓宽了新兴的媒介研究。然而,“人的延伸”毕竟是隐喻式的表述,似乎囊括了人类环境中的万事万物。若从这种媒介概念出发,跨媒介恐怕将显得过于空洞模糊,更难以被定义清楚。当然,在媒介的诸多定义中,基特勒(Fredrich Kittler)和希贝尔(Hans Hiebel)的版本迥然有异于麦克卢汉,他们从技术哲学出发,将媒介诠释为“可以选择、存储和制造信息与信号的文化技术”(qtd. in Bolin 9),或“数据和信息单元的物质或能量传输者”(qtd. in Wolf,“(Inter)mediality” 205-06)。基特勒和希贝尔的定义方式深受香农(Claude Elwood Shannon)信息论的影响,更契合数字化媒体时代的当下,但其技术主义的立场又似乎与文学研究显得颇为隔阂,忽视了文学作为特殊的媒介进行叙事和再现的独特之处。

德国学者沃尔夫(Wemer Wolf)有感于此,主张以文学和跨媒介性研究为依托,将媒介定义为“一种在

习惯与文化层面上特别的交流方式,其特殊性不仅源自特定的技术和制度渠道,更主要来自内容的公共传播中所使用的一种或多种符号学系统,而这种内容包括但不局限于指示性讯息”(“(Inter)mediality” 206)。沃尔夫的定义略显累赘,但高明之处或许在于他试图兼顾媒介的技术/社会属性和文学/艺术作为媒介的交流方式。以这种折中主义的媒介概念为基础,沃尔夫进一步提出了他的跨媒介性定义:狭义上说,跨媒介性指的是人工制品中多种媒介的参与,即“作品内的”(intra-compositional);广义上说,跨媒介性还可能指传统意义上不同媒介之间的越界,即“作品外的”(extra-compositional; 206-07)。另一位重要的德国跨媒介理论家拉杰夫斯基(I. O. Rajewsky)也有相似的主张,认为不同学科及研究取向会导致各式各样的跨媒介性定义,所以应该采取一种功能主义的立场:既然不存在统一的跨媒介性理论,我们使用此概念时首先应明确目标与对象,从而避免生产出五花八门的界定(45-46)。

拉杰夫斯基从文学研究出发,提出了一种颇有影响力的类型学框架,其中包含了三种文学跨媒介性的实践模式:媒介性迁移(medial transposition)、媒介组合(media combination)和跨媒介性指涉(intermedial reference; 51-52)。第一种模式常见于文学的影视、戏剧改编,源作品经过特定的转换与生产,变成以另一种媒介为载体的目标作品。第二种模式不存在这种“点对点”迁移,而是指多种媒介表达形式相互结合,同时保持各自的物质性存在,成为新的“交流一符号”方式,譬如图文书或将声光电熔为一炉的当代戏剧舞台艺术。第三种模式发生在单一媒介之内,但以该媒介自身特定的表达方式,在作品内部隐蔽地指涉、摹仿或唤起其他媒介的缺席式在场,例如艺格符换(ekphrasis)和音乐性小说。在这种类型学框架的基础上,沃尔夫又提出另外两种跨媒介形式:其一,文学与其他媒介共享的超媒介性(transmediality)特征,如古代口头神话在不同现代媒介中的跨界存在;其二,文学参与的再媒介化(remediation)过程,

其与媒介组合的区别在于,前者在历时维度上产生出了一种新型媒介,如电影作为“第七艺术”的发明及发展“(Inter)mediality” 209-12)。

这种类型学分析,有助于廓清文学视域下的跨媒介性研究可以做什么,但对于跨媒介性到底是什么,其实并没有给出明确答案。除了媒介概念本身的暧昧不明之外,跨媒介性这个概念所预设的单一媒介的同质性也应存疑。视觉文化研究大师米歇尔(W. J. T. Mitchell)曾断言:“所有媒介都是混合媒介”(Picture Theory 5)。按照一些电影学者的说法,“文化生产的一切过程都存在跨媒介性”(Gaudreault and Marion 16)。换言之,成为媒介即拥有了跨媒介性,并不存在全然独立的单一媒介,媒介始终处于动态变化的发展谱系中。不仅如此,新媒介在诞生过程中需要确立自身的独异性和自主性,这意味着从“原初的跨媒介性”(initial intermediality)到“被商榷的跨媒介性”(negotiated intermediality)或“被压制的跨媒介性”(subjugated intermediality)的转变(15-16)。这种转变之所以会发生,是因为新兴媒介如早期电影和现在的虚拟现实游戏,在确立身份的过程中被所隶属的文化划定了边界、设置了规范,使得原本变动不居的媒介需要以突围的姿态让“跨”的特征得以显现。正是为了避免让无所不在的跨媒介性成为一种伪概念,沃尔夫才在定义中将媒介边界限定为“习惯与文化层面”,因为需要在概念上事先假定媒介的有界性,方能用跨媒介性更好地思考媒介本身。

如果说跨媒介性具有某种普遍性,那么它在文学艺术中也是古已有之。柏拉图笔下被缪斯附体的“疯狂诗人”既用文字写诗,同时也将它们咏唱出来;在中国传统文化中,诗与歌一直就密不可分。近年来,埃斯特洛姆(Lars Elleström)用“多模态”(multimodality)的概念来描述看似单一的媒介内部的异质性与跨媒介性,并将媒介分为“物质的、感觉的、空时的和符号的”四种模态,其中戏剧与电影就是最典型的多模态媒介(4)。事实上,如拉杰夫斯基所言,“跨媒介性这个概念之所以不断获得国际认可,与其说是

因为它指向了本质上的新问题,还不如说(至少潜在地)指向了解决问题的新方式,指向了呈现和思考它们的新可能,指向了关于媒介越界和混杂的新的(或至少是不同的)观点”(44)。然而,此前已经有了相当多的概念工具——如跨艺术(inter-arts)、互文性(intertextuality)、跨文类(inter-genre)和跨媒介(inter-media)——用于处理文学内外的越界与混杂,那么为什么它们无法替代跨媒介性这个新概念?答案只能是:跨媒介性有别于它们。我们不妨比较跨媒介性与先前相关概念的区别,以进一步理解何为跨媒介性。

首先,跨媒介性不等同于跨艺术。跨艺术的研究有久远历史,最经典的先例是亚里士多德的《诗学》和莱辛的《拉奥孔》,前者论及了诗歌与戏剧的种种关系,后者则详解了诗与造型艺术的区别和界限。西方古典文论尤其关注“诗”与“画”的紧密联系,德莱顿更是将二者称为“姊妹艺术”(sister arts),由此有学者对跨艺术的诗学研究做了如下定义:“广义上就是指打破文学和其他艺术界限,研究文学和其他艺术之间的相互关系、相互影响及相互转化”。某种意义上讲,这里的跨艺术蕴藏了一种“向后”的时间性,旨在回到古希腊神话中九位缪斯分掌不同艺术门类、又彼此相互交融的“语词博物馆”,特别是“回到诗歌的原生状态——诗乐舞合体,诗画交融”(欧荣 127)。跨媒介性也涵盖了跨艺术文本的转换问题——将别是“艺格符换”这个核心概念,但当代跨媒介性研究更侧重于以自反性的媒介概念看待艺术生产,尤其强调媒介的物质性,而不是先入为主地承认艺术的传统门类区隔,也质疑传统意义上“艺术”与“非艺术”的区别。譬如,跨媒介性研究会广泛涉及“人工制品、表演、新媒体”,但在很多跨艺术研究者看来,它们“作为艺术的地位是可疑的”(Wolf, “Intermediality” 252)。当然,跨艺术研究在跨媒介性这个新兴概念的影响下,当前也在积极把所谓“非艺术媒介”纳入自身的研究视野中,跨艺术与跨媒介性研究有加速重叠的趋势(欧荣、埃斯特洛姆 19)。

第二,跨媒介性不等同于互文性。汉森-洛夫当初创造 intermediality 一词时,的确是基于其与 intertextuality 的类比。20 世纪 60 年代,克里斯蒂娃(Julia Kristeva)受到巴赫金对话理论的启发,认为“任何文本都是对另一个文本的吸收和转换。互文性的概念替换了主体间性的概念”(37)。她的互文性理论试图将符号学与巴赫金的对话性结合起来,同时“保持对文学、政治伦理、语言历史意义的侧重”(童明 61)。不难发现,和跨艺术一样,互文性同跨媒介性之间存在着广泛交集,但如果将文本主要视为语言文本(verbal text)的话,那么互文性涉及的跨媒介现象则远少于跨媒介性。所以沃尔夫认为,互文性更像是一种“内部媒介性”的变体,指向文本系统内的“同质媒介性”(homomedial),而跨媒介性则涉及不同符号体系之间的“异质媒介性”(heteromedial; “Intermediality” 252)。相较之下,跨媒介性这个概念能够处理更加多元异质的当代媒介现象。

第三,跨媒介性不等同于跨文类。按照科恩(Ralph Cohen)的看法,文类(genre)与文学形式的历史性紧密相关,它作为一个“开放的范畴”,包含了“作者、观众和批评家为了达到交流和审美目的而构建的历史假设”(204, 210)。借助“远读”时代的大数据语料库和计算式文学批评,我们可以更好地析出个体文本与海量文本集合之间的相互关系,从而让文学的模式特征(如话题、主题、媒介、历史语境、作者身份、预设或实际的受众等)得以被观察和理解(King 261-62)。更重要的是,文类研究者能够在历时的维度考察文类的变化与迁移,如新文类的出现、已有文类的实践和演化,以及旧文类的衰退和消亡等;这种对文学模式变化的重视,与跨媒介性研究颇为吻合。但是,(跨)文类研究始终关注的是文学作品“部分与整体”的关系(264),数字化方法仅仅是研究工具,而跨媒介性研究不局限于这种历史主义的视野,也并未预设文学形式具备某种真实或想象的整体性。

最后,跨媒介性不等同于跨媒介。从概念史的

角度来区分,如果说跨媒介性是德国学术界贡献的一个新术语,那么跨媒介则来自美国的先锋艺术实践。希金斯(Dick Higgins)于1966年最早提出了intermedia的概念,并在80年代出版的专著《地平线:跨媒介的诗学和理论》中深入发展了这一概念。作为60年代“激浪派”的参与者,希金斯提出这个新概念的初衷,是为了锚定自身所属先锋艺术派系的实践,这与德国学者们从媒介哲学、媒介技术等出发思考跨媒介性是有所不同的。对希金斯来说,跨媒介可以用来区别混合媒介(mixed media)或多媒介(multi-media),更好地描述“激浪派”以及“纽约先锋派”“后达达派”等从事的艺术探索,如具象诗(concrete poetry)、有声诗(sound poetry)、行动音乐(action music)、偶发艺术(happenings)、舞蹈剧场、观念艺术和视觉小说等。希金斯将跨媒介作品定义为“各种相对固定的艺术形式从概念上相互融合,而非简单地并置在一起”(qtd. in Rajewsky 51),这与德国学者所说的“跨媒介性指涉”颇为相似。不过,希金斯的出发点毕竟还是当代先锋艺术的形式实验,他甚至断言“当今生产的大多数艺术佳作似乎都存在于媒介之间”(49)。这种审美价值判断的预设,在跨媒介性学者看来未免有失偏颇。

当然,以上的概念考辨并不指向绝对意义上的区分。广义上说,它们仍属于同一个概念星丛,相互之间具有家族相似性。简言之,跨媒介性这个批评范畴通常包含了下述对立而又统一的特征:一、它是历时性的,也是共时性的;二、它是符号的,也是非符号的;三、它是物质的,也是观念的;四、它是一种属性,也是一种行动;五、它处于作品内部,也在作品外部;六、它是同质的,也是异质的;七、它是话语性的,也是非话语性的;八、它引向媒介的生成,也导致媒介的消亡。

为什么要跨越媒介?

在完成了概念的初步梳理之后,不妨转而讨论另一个重要议题,即跨媒介性为什么在文学艺术生产的历史与社会语境中成为凸显的泛文化现象?或

者说,存在怎样的社会与思想机制,为文学艺术的跨媒介赋能?这些提问假定了文学艺术的媒介越界是对规则的偏离和边界的逾越,这个非自然过程受到文学艺术内部和外部多重因素的影响。为了对跨媒介性的历史谱系做出推测性描述,本文以时间为轴,对以下四个阶段分别简要讨论:逃离言词的古典时代与中世纪、追求媒介自反性的近现代、解构崇高的后现代、构建数字化虚拟现实的后印刷时代。

在古典时代与中世纪,媒介技术的相对落后使得跨媒介性的可能性受到制约。毕竟,古希腊城邦的大理石雕塑,或古罗马浴室的马赛克壁画,不属于平常百姓家的陈设;中世纪晚期图文并茂的泥金装饰手抄本《舍伯恩弥撒》,只存在于英国圣玛利本笃会修道院;而融合了教堂建筑、圣像雕塑和《圣经》题材湿壁画的跨媒介杰作,也仅仅集中在佛罗伦萨或罗马这样的地方。然而,按照斯坦纳(George Steiner)在《语言与沉默》中的著名看法,逃离言词的冲动其实一直存在于古代东西方哲学、宗教及艺术之中,最典型的例证是佛教和道教推崇的“廓而忘言”,和西方天主教特拉普派中的缄口苦修(19-20)。这并非否认希腊—犹太文化传统中言辞的重要性;相反,斯坦纳承认“西方文明本质上具有话语特性(verbal character)……古希腊—罗马和基督教意义的世界,设法在语言的支配下管理现实。文学、哲学、神学、法律、历史,都是努力将人类的所有经验、人类有记录的过去、人类的现状和对未来的期许,统统包含在理性话语的疆域之内”(21)。这种“逻各斯中心主义”的传统既支撑了西方文化中语言神圣性的观念,也激发了另一种背离的冲动和信念,让一部分人(如禅宗修行者、苏菲派、天主教修道士、卡巴拉神秘主义者等)相信“妙不可言的东西总在语言的疆界之外”,坚信只有打破语言的四壁,摒弃“句法中天真的逻辑和线性时间观”,才能进入深邃、崇高的思想秘境(20)。天主教中世纪修道院(如本笃会)就曾致力于实践一种“静观的祷告”(contemplative prayer),让沉默成为一种制度化的生活方式,并经由语言和概念的缺席获得对

“不可言喻性”(the ineffable)的体验(Irvine 48)。奥古斯丁作为经院哲学家并不认同宗教生活中纯粹的沉默,但他相信言词适合表达理性和概念,而“对心灵的理解只能用声音来抵达或传递”(Østrem 292)。古代宗教神秘主义者以及中世纪基督教会内部一些神学家如哲罗姆和奥古斯丁等,对“不可言喻性”的倚重,让音乐成了一种地位特殊的艺术媒介。音乐的声音性和非概念性,使之区别于以语言和修辞为主要媒介的诗歌和戏剧,成为文学逃离言词后试图去往的方向。

如果说在欧洲文艺复兴及更早一些时期,逃离言词的冲动基本上是一种隐而不显的异端姿态,那么当近现代德国浪漫主义运动兴起时,文学家与艺术家已敢于更激进地挑战言词的特权地位,从而让跨媒介意识走向了全面的自觉。譬如,浪漫主义音乐美学的核心观念之一,就是相信“音乐在本质上是愉悦感官的,无法被言词化;音乐是表达感情的直接语言,不受理性观念的束缚”(Østrem 299)。13世纪开始发展的复调音乐与弥撒仪式结合,成为文字性的宗教经文之外唤起和再现宗教体验的重要媒介形式,而在浪漫主义时期则出现了从“声乐”(vocal music)到“器乐”(instrumental music)的范式转换。叔本华甚至宣称:“一切艺术的目标,就是让自身更像音乐”(qtd. in Østrem 300)。进一步塑造德国美学和艺术哲学的,是费希特的意志理论和谢林的无意识理论,两者“结合产生的第一个伟大的理念是象征主义”(柏林102)。象征主义的基本信念,是认为象征性符号可用于表达文字无法企及的无限和不可言喻性。换言之,在语言表意山穷水尽处,诗歌的象征就诞生了。柏林(Isiah Berlin)曾这样描述浪漫主义诗人面对语言媒介限度的矛盾、挣扎和斗争:“我想表达出无形之物,却必须使用有形的介质。我想表达不可言传之物,却必须使用言辞。我想表达的,也许是无意识的事物,却必须应用有意识的方法。我知道我不会成功,也不可能成功,因此我所能做的只是采取某些逼近的方式,慢慢接近,慢慢接近我的目标”

(104)。因此,追求媒介的自反性,成为晚近文学与艺术发展的重要趋势,这既与传统宗教神圣性的式微有关,也体现了现代性滥觞之后出现的福柯式知识型(episteme)断裂。基于“相异”“分类”和再现原则的古典时代知识型,开始让位于19世纪的现代知识型,后者“强调有机体观念与时间观念,注重分析人的有限性”(董树宝)。这种断裂也让文学与艺术出现了转折,古典时代关于媒介整体性和连续性的认知受到广泛质疑,从而让跨媒介的文化实践得以凸显为一股重要力量。

济慈的《希腊古瓮颂》是浪漫主义文学中诗歌跨媒介性的经典。当诗人面对古瓮上刻画的秀美姑娘和吹笛少年时,感叹“听见的旋律很美,但听不见的/更美:故,轻柔笛声,吹吧;/非为感官之耳,而是,更深情地,/为心灵吹奏无音小曲”。请注意,济慈不仅是用诗歌语言来唤起读者对古典艺术的视听共感,更是在跨媒介地思考审美判断本身,思考绘画、音乐和诗歌之间相互区隔却又共通的奥秘。进一步说,济慈将具有跨媒介指涉的“古瓮”作为诗的神秘象征,讨论诗性想象力如何自反性地思考并超越视觉再现本身。因此,有学者将《希腊古瓮颂》视为“批判性艺格符换”(critical ekphrasis)的奠基之作,的确颇有道理(Kennedy 85)。浪漫主义的象征技法在波德莱尔、马拉美等人手中得到了进一步发展,对这些早期现代派诗人来说,象征让诗摆脱了日常语言的规范束缚,诗的语词成了一种特殊的“物”,从而让读者“关注到诗人所运用的媒介或材料本身”(Lunn 34)。深谙语言限度的印象派诗人承认,“音乐是更深层、更神秘的符号;语言被真正掌握之后,就会渴望音乐的境界……通过逐渐放弃或超越自身的形式,诗歌努力逃离线性的、指称的、逻辑上注定束缚它的语言语法,进入诗人视之为即时、直接、自由的音乐形式”(斯坦纳52)。这种对语言媒介限度的强烈自觉,当然没有让现代主义艺术完全倒向音乐——这既不可能,也没有必要。譬如,以毕加索为代表的立体主义绘画,以及受其启发的立体主义小说与音

乐,其跨媒介性更多地体现为现代艺术对现代科学的指涉。立体主义将时空中不同的角度和时刻并置于一个平面,这种处理手法深受爱因斯坦相对论的影响,从而让现代艺术变成了对实证主义的挑衅,以及对物理现实世界不确定性、测不准性的分析性探索(Lunn 48)。简言之,浪漫主义和现代主义带来的最重要改变,是让文学语言的媒介作用不再透明,将语言的媒介性和物质性置于前景。从乔伊斯的《尤利西斯》、皮兰德娄的《六个寻找剧作家的角色》,到造型艺术领域的(后)印象派、立体派、法国超现实主义、俄国建构主义、德国表现主义等等,无不循着这个方向,自反性地看待自身的创作媒介(如小说、剧场、画布、镜头等),并在这个过程中激发出作品的跨媒介性。

后现代派文学与艺术同样体现了对跨媒介性的高度自觉。这或许并不意外,因为某种程度上,后现代主义可被视为“现代主义的一个晚近变体,或者,是超现代主义(hyper-modernism)”(Frow 18)。而根据哈桑(Ihab Hassan)的比较,后现代主义甚至比现代主义更倾向于媒介的流动不居,因为后者的特征集中包含了“等级性”“艺术客体/完成的作品”“确定性”,而前者则针锋相对地体现为“无政府主义”“过程/表演/事件”“不确定性”(91-92)。以“集合艺术”(combine art)而闻名的美国实验艺术家劳森伯格(Robert Rauschenberg)擅长将绘画和雕塑结合,史密斯(David Smith)则专攻雕塑摄影,他们力求消弭这些艺术类别的区隔,并推动了波普艺术的发展。然而,尽管现代主义与后现代主义看似都致力于创作手法的旁逸斜出,两者在求新冲动的背后却隐藏着殊然不同的跨媒介诉求。如果说现代主义对固有媒介的不满(如反对语言的指称性,或理性的透视原则),乃是为了拓宽自身艺术门类的边界,探索更纯粹的艺术表达,那么后现代主义则包含了一种反目的论的激进立场,其文学与艺术实践常常指向了对自身合法性的质疑。进一步说,后现代主义通过反对形式来反对艺术本身,譬如“激浪派”艺术家用街头表演和现成

品来反对以博物馆为代表的艺术审美机制;而传统意义上的文学与非文学之分,在艾柯的《玫瑰的名字》中已不复存在。克劳斯(Rosalind Krauss)将这种挑战“艺术作品”概念、反对学院派批评观念的后现代主义文学称为“副文学”(paraliterary),并认为“副文学的空间是发生辩论、引用、派系之争、背叛与和解的空间;它不是那种统一连贯、提供解决之道的艺术品构成的空间”(37)。从象征派诗人梦寐以求的“纯诗”,到后现代艺术中的“副文学”,我们不难发现后现代主义的跨媒介实践虽然也是一种“边界探索”,但它的反精英、反正典姿态与现代主义大相径庭,同时也解构了现代主义者笃信的艺术主体。用克里姆普(Douglas Crimp)的话说,当劳森伯格这样的后现代主义者肆无忌惮地在创作中拼贴与戏仿不同媒介时,“独创性、本真性和在场性的观念都被削弱了”(53)。

即使在继承了现代主义/先锋主义的战后抽象表现主义中,也能看到艺术以极端的方式宣告了自身媒介的终结。作为现代主义的捍卫者,格林伯格(Clement Greenberg)在20世纪30年代末即宣称,先锋艺术,无论是绘画与雕塑,还是诗歌与小说,在寻求绝对性的道路上必须抛弃从前的“摹仿”范式,成为抽象艺术或“非客观”艺术;诗人和艺术家关注的“不再是共同经验的题材,而是自身技艺的媒介”,并从模仿客观世界转而“模仿模仿本身”(the imitation of imitating; *Art and Culture* 6-7)。卡里内斯库(Matei Calinescu)质疑这种“模仿模仿本身”的艺术是否还能标榜其先锋性,毕竟它追求的是媒介艺术的纯形式层面(譬如如何安排空间、平面、线条、色块等),丧失了 avant-garde 一词在历史语境中所包含的进步时间观和政治使命感(121-22)。但格林伯格坚持认为,去政治化的先锋文化“既不值得褒奖,也不应去否定”,因为它的出现本身就是历史的必然:“今时今日,我们已经不可能以其他方式来创造一种高阶的艺术和文学了”(Art and Culture 8)。波洛克(Jackson Pollock)的“滴画”和“行动绘画”成了“反艺术”的新先

锋范例,它彻底释放了色彩和线条,拒绝绘画传统的“图底关系”,抵抗观者的阐释与描述,让绘画成为“对艺术家身体行动的记录(而非再现)”(Menand)。那么,当以波洛克为代表的抽象表现主义终结了画架上的艺术,这样的后现代媒介自觉会带来怎样的跨媒介性呢?按照格林伯格在《朝向新拉奥孔》(“Towards a Newer Laocoon”)一文中的观点,至少当代抽象绘画和诗歌艺术应拥抱所谓“媒介特定性”(medium specificity),因为“艺术的纯粹性取决于人们接受、并心甘情愿地接受特定艺术的媒介局限……正是基于其媒介性,一切艺术才是独一无二的,并在严格意义上成了自身”。他进一步认为,艺术应该坚守其“合法的边界”,反对门类艺术之间的“自由贸易”或“混淆”,特别是造型艺术应该以形式的纯粹抽象,将文学与思想的主题表达排除在外(305)。简言之,严肃的当代艺术在大众文化和意识形态政治的夹击下,必须选择“反跨媒介性”的姿态确保自身的独立生存,避免成为艺术与政治的“刻奇”(kitsch)。

最后,我们把目光投向当下,思考数字时代的跨媒介性到底意味着什么。众所周知,白南准(Nam June Paik)是视频艺术的开创者,他在《电视佛》(TV Buddha, 1974)这样的多媒体装置作品中揭示了屏幕与精神性的关系,准确预言了数字技术时代的到来。然而,白南准思之未及的是,数字时代的跨媒介性不仅仅体现在文本或影像与电子屏幕的新型关系上。近二十年来,电视大众传媒的主导地位日益被移动互联网、智能手机、人工智能、虚拟现实技术等构成的全新媒体所取代——这些甚至拥有了一个极具气魄和未来感的名字:“元宇宙”(Metaverse)。结合了电影影像、电脑动画、科幻小说、虚拟社交的大型主机游戏《赛博朋克2077》就是一例,读者、玩家和观影者融为一体,在开放世界探索并开创剧情。在苹果应用商店发行的《沉默的历史》(The Silent History),则开创了互联网交互电子书的先河,读者需要手机GPS定位与文本中的地点一致,才能阅读到关于失语儿童之谜的新线索。海尔斯(N. Katherine Hayles)

将当下的数字媒介称为“计算媒介”(computational media)是颇具前瞻性的,因为我们身处的是一个不亚于当年古登堡印刷革命的分水岭时刻:从莎草纸和手抄本,到活字印刷和装订书,再到电子书与Kindle阅读器,最大的改变与其说是印刷品作为文本载体的消失,不如说是二进制代码(code)与文本(text)共同构成了新的文本性。更具体地说,海尔斯认为后印刷时代的关键变革,是人工媒介凭借底层代码的计算属性具有了认知(cognition)能力(6)。与人类有意识的认知活动不同,计算媒介的认知是一种机器智能,“能够对信息流进行阐释、传播和语境化,使之在特定语境下具有意义”(11)。过去的媒介研究侧重技术维度的考察,而海尔斯强调的认知能力,属于“第三阶技术”(third-order technology),它与前两阶技术不同,不再需要人作为使用者的介入,而是可以利用人工智能与机器学习,实现技术与技术的互动,让机器在特定语境下自动阐释并处理信息(Florida 113-14)。概言之,在数字时代,人与技术的关系发生了根本性变化——技术(而非人)使用技术,从而让技术成了自身的媒介。如果说印刷时代的跨媒介性主要体现为主体对于表达媒介和低阶技术的反思和越界,那么后印刷时代的计算媒介则成为我们思考未来跨媒介性的新起点。

跨媒介的后果

对跨媒介性所做的这些历时梳理,说明该概念具有深刻的历史性,其谱系的发展与艺术媒介栖居的社会文化密切相关,体现了各个时代独异的技术特征与文化政治诉求。既然跨媒介性是一种生成中的动态过程,那么我们有必要进一步思索它会带来怎样的后果。跨媒介是事件(event),发生在施动者/受动者、施话者/受话者、创作者/欣赏者等不同行动方构成的关系网络中,其后果具有未知性。“跨”仅是行动的开始,其意向性不等于期望的结果;“跨”在空间与时间上的动作轨迹,让源文本/源媒介进入未知的接触地带,并由此产生复杂多样的政治、伦理与审美影响与变化。譬如,在研究小说《红高粱》与张艺

谍电影改编的个案时,何成洲指出迎亲路上的“轿子舞”原本在莫言笔下并非重要元素,却被张艺谋的镜头呈现为一种主题性的视觉奇观和欲望仪式;这种跨媒介操演在某种程度上体现了第五代导演向世界,尤其是西方观众展演中国乡村视觉性的表达欲望,同时又隐秘指向了崔健的《一无所有》,以及这首摇滚歌曲引发的20世纪80年代中国青年反文化运动(He 437,441)。他由此提出了“跨媒介操演性”(intermedial performativity)的新概念,并定义如下:“它主要是指,当文本从一个媒介旅行到另一个媒介,文本的效力与操演性力量会发生的改变,以及不同媒介的混合和互动给所涉及的文本带来的影响”(435)。这里,“跨媒介操演性”为我们理解作为事件的跨媒介性提供了有用的概念工具。它不同于围绕形式与内容展开的传统改编研究,而是反身性地关注文学文本与视觉文本不同的媒介效力和限度,动态追溯社会空间内的文本如何通过戏剧仪式化“表演”让某事发生。

如果说“跨媒介操演性”是对拉杰夫斯基所说的“媒介性迁移”的理论发展,那么跨媒介事件性的另一条研究路径,则可以基于当代艺术中常见的“媒介组合”。以视频装置作品《大寂静》(The Great Silence, 2014)为例:两边墙上投放的是一段16分钟左右的视频,内容是位于波多黎各的寻找外星生命的射电望远镜阵列,以及周围丛林里濒临灭绝的波多黎各鸚鵡;正前方显示的是以鸚鵡口吻评价人类宇宙探索的解说字幕,其文字来自姜(Ted Chiang)的短篇小说。观看者既需要阅读文学媒介,同时又浸入式体验到丛林与动物的多媒体图像。通过将影像、声音、摄影与科幻故事组合在一起,艺术家希望唤起观众的共感知性(polysensoriality),让我们思考人与濒危的同伴物种、与沉默的浩瀚宇宙之间的关系。那么,媒介组合让艺术从纯粹的视觉性变为共感知性,会产生怎样的后果呢?有研究者认为,“共感知性也是一种复杂的‘共感—知性’……不仅把各种感官知觉结合起来,还把各种感官知觉与智性结合起来,达到感

知系统与心智系统更立体复杂的协作,具有环境认知学家所说的那种非中心化的‘全景域’(all-scape)特征”(赵奎英19)。这种对感知系统和心智系统的协同调动,绝不只是为了手法的创新,或者打破艺术类型的区隔,而是具有深刻的哲学内涵和审美政治诉求。当代跨媒介艺术的共感知性源自西方文化的“空间化转向”,背后刻写了当代艺术“反抗时间与空间的分裂,反抗线性化的时间观念和思维范式”的空时性主张,并指向保留了异质存在和差异的总体艺术“异托邦”(赵奎英24,27)。

当然,后现代风格的观念重塑只是媒介组合中共感知性操演的后果之一,其实还存在另一种后人类的维度。众所周知,与阳春白雪的当代艺术不同,代表大众文化的电子游戏正以极致的媒介融合奇观和迅猛的技术迭代,让我们超越印刷媒体和影像媒介世代。以美国19世纪西部牛仔为题材的动作冒险游戏《荒野大镖客》,或嵌入真实历史事件的《刺客信条》系列,皆拥有电影级的视听效果和精致恢宏的历史细节,有众多的策划人、剧本作家、美术设计师、程序员参与其中,玩家在角色扮演中的不同选择,会激发NPC的不同反馈,从而将故事带入迥然不同的支线与场景。值得一提的是,Sony PS5的DualSense游戏手柄不仅可以让玩家操纵角色动作和视角,还能按照游戏内容提供复杂的触觉反馈——让玩家手指感觉到不同武器扣动扳机的震动,细腻还原不同天气环境下的身体触感和滞粘声效。这是媒介史上前所未有的共感知性体验——进入游戏世界,我们体验的“不是纯粹的文字和视觉,而是动作和思考,我们成为真正参与其中的主体,而不是局外的旁观者……于是,电子游戏重建了我们的身体经验,不过这个身体不再是肉身,而是宁芙化的身体……一个逃逸的、悖论性分裂的身体,这就是德勒兹和加塔利的‘无器官的身体’”(蓝江94,97,100)。随着虚拟现实技术的发展,头戴式VR设备甚至能够以相同比例将虚拟空间与现实空间进行适配,设备本身可捕捉现实世界中玩家的细微肢体动作乃至表情变化。

如果电影《头号玩家》(2018)中的景象会在元宇宙中得以实现,后人类主体则将与数字媒介一起被激烈地重构。那时,跨媒介的后果就不只关乎文本形式、风格或意义的表现、传递与接受,而且意味着人类未来的存在方式。基特勒的看法是:“媒介不是延伸人类身体的假肢。媒介的发展遵循事态恶化升级的逻辑(logic of escalation),它会将我们人类和有文字记载的历史抛在身后”(qtd. in Jeffries 299)。这意味着所谓“媒介是人的延伸”一说应该颠倒过来,从而将人视为媒介的延伸。基特勒认为,人类未来的演进取决于自身如何适应技术,甚至暗示数字媒介的后人类发展很可能将终结人文主义。

最后,发生在文学作品内部的跨媒介性指涉会如何改变我们呢?表面上看,艺格符换并未直接引入新的媒介,也不直接接触及其他媒介的物质与技术层面;相反,文本仅以言词的方式在读者头脑中唤起(evoke)对于视觉、听觉、嗅觉或触觉等的感知。至少就以语言媒介为主的文学叙事作品而言,跨媒介性指涉似乎并未带来显见的变化,读者依然以页码为序阅读文字符号,文本依然以书页为载体呈现。然而,这并不意味着事件性的缺席。笔者认为,只有充分认识到跨媒介性指涉的独特能动性,后印刷时代的文学生产及阅读才能在层出不穷的跨媒介变革时代维护其存在的合法性,以及格林伯格所谓的“媒介特定性”。换言之,在视觉霸权无处不在的互联网时代,文学阅读唤起的观看,必须具有特定的价值和不可替代性。否则,在电影、电视、短视频或电子游戏极大丰富的今天,为什么依然要逐字逐句去读书架上的《荒凉山庄》与《包法利夫人》呢?

按照米歇尔的区分,图(picture)与像(image)是不同的:前者是物质化的像,通过颜料、画布、像素、色域等媒介要素得以获得物理的呈现;而后者则可以在脑海中浮现,是由人想象出来的一种视觉经验。如果此说成立,那么文学中艺格符换实现的文本内部视觉性,应属于一种指向心像的特殊观视:不是用眼,而是用心看。阅读文字时,那些表示颜色、体积、

形状、姿态等视觉概念的词汇引导我们想象,在头脑中构建图像或连续的场景。门德尔桑德(Peter Mendelsund)在《当阅读时,我们看见了什么》(What We See When We Read)一书中如是描述这种“观看”：“当我阅读时,我从现象界抽身而出。我的注意力‘内卷’。一个悖论是,我明明拿着书朝向外外部,但这本书仿佛一面镜子,让我感觉自己在向内看”(58)。因为阅读激发的视觉经验是高度主观化的,这也意味着语言媒介的视觉性通常由两部分共同创造:一方面,作者以语言符号描绘具象的场景或人物,譬如《荒凉山庄》开头对雾中伦敦极具画面感的描摹;另一方面,读者对语言营造的意象进行解码,并建构自己的脑中之像,譬如我们阅读时想象出的包法利夫人或安娜·卡列尼娜。然而,作者与读者并非单纯的授取关系。或者说,读者主体建构的视觉意象不等于作者文字意在唤起的图像,读者看到的并非作者写作时脑海浮现的景致与面庞。贡布里希(Ernst Gombrich)告诫我们,观视艺术作品时不存在所谓“纯真之眼”(innocent eye)。或如门德尔桑德所言:“艺术中不存在对影像的单纯接受,阅读也是同理。就像画家、作家或电子游戏玩家一样,我们[读者]做出选择——我们有能动性(agency)”(197)。因此,艺格符换产生的不仅是文字的图像化或声觉化,文学的跨媒介性指涉经由阅读主体的想象性译介,变成了充满差异性的、私人化的跨媒介经验,“我们用熟悉的事物对书本进行垦殖;我们将人物流放、遣送到自己更了解的地方”(210)。进一步说,甚至同一个读者内心之眼的想象性观视也并非一蹴而就,而是处于不断生成流转的状态,因为人的想象与记忆会随时间的推移而改变。

既然想象性的主观内视有别于基于视网膜的肉眼观看,既然作者/作品的跨媒介指涉与读者的具象化接受之间存在差异,文学叙事的视觉性操演也就走向了不同的审美方向。一种趋势,是现代文学加强了自身的视觉性,并将之视为值得嘉许的审美立场。从西方小说史的角度来看,《包法利夫人》的里

程碑意义在于福楼拜开创了现代小说对视觉性、图画性的凸显。在小说开头,福楼拜以浓厚的笔墨描绘了夏尔帽子的式样,其细节之繁复让伊格尔顿(Terry Eagleton)大惑不解。他批评道:“这是语言的过度炫技。如批评家指出的那样,我们几乎无法将夏尔的帽子视觉化。一旦试图将这些细节组合成连贯的整体,就会发现想象力鞭长莫及。这项帽子是只能存在于文学中的物”(56)。当然,福楼拜此处也许是在反讽(毕竟他对爱玛容貌的描写就很含蓄),但如伍德(James Wood)所言,小说“对其观物的方式引以为傲,而这种观物方式不断被证明只是……图像。自福楼拜以降,小说家开始迷恋视觉性,纳博科夫就因此受到激赏,但这其实也是他最深刻的局限”(44)。在福楼拜的影响下,现代主义小说中超然客观的视觉刻画,成了作家写作班的金科玉律:“去展现(show),而不是讲述(tell)”。

另一种相反的趋势,则是文学坚持其媒介特定性,强调语言符号的概念性与抽象性,并对当下的视觉性霸权加以反思。虽然纳博科夫在《文学讲稿》中认为,栩栩如生的细节与如画的环境描摹决定了阅读对于视觉经验的唤起效果,但门德尔桑德反对这种看法,因为“作者对世界的观察和转写”不一定能帮助读者“看见”(135)。相反,“栩栩如生”的艺格符换有时甚至会妨碍读者的“看”,让他们无法调用自身想象力去实现私密的内视。门德尔桑德进一步指出,在某些场合读者对概念与抽象的需求胜过图像本身,以非再现性的观念和思想的关联互动代替读者脑海中图像的浮现,这正是聆听音乐的方式,也是艺术之美最深刻的体现(245)。伍德也有类似看法:“福楼拜过度的图像化细节之所以危险,是由于它们推崇可见之物,贬低不可见之物,推崇外部性,贬低内部性”(44)。因此,海明威与卡佛的极简主义更主张“低像素”写作,在小说语言中剥除那些传递可见性的形容词,而以德里罗为代表的作家则坚持书写“思想小说”(fiction of ideas),将观念性(而非图画性)放在小说的核心位置,同时以话语来反身性地思考艺术媒介——从他的长篇小说《地下世界》(Under-

world)到短篇故事《观看迈恩霍夫》(“Looking at Mein-hof”),都能体现这种批判性艺格符换的文学理念。

结语

无论选择怎样的构词法来改造 medium 一词,我们或许都要承认,媒介的流转、演进和变革,与文学艺术昨日、今日和未来的处境密不可分。当米歇尔在90年代提出“图像转向”时,他真正想说的是:“图像量的激增已经导致了图像重要性的质变”(“Image” 37)。尽管任何门类的媒介艺术在不同历史语境中都或多或少具有跨媒介性,但在当前数字媒体技术加持的时代,图像霸权正日益形成几个全球性的超级媒介(譬如改名为 Meta 的脸书公司),从而让传统意义上的叙事文类、造型艺术和非再现性媒介变得日益边缘化。文化政治和媒介技术转捩点下的跨媒介究竟是会带来哲学家心仪的异托邦,还是不寒而栗的恶托邦?文化悲观主义者如基特勒、乔姆斯基、米勒(Mark Crispin Miller)认为,未来的超级媒介只会加速文化洗脑和人的非人化,但詹金斯(Henry Jenkins)则对跨媒介性的未来更加乐观,他相信“批判乌托邦主义的政治是建立在赋权的基础上;批判悲观主义的政治是建立在受害的基础上。前者关注我们拿媒介去做什么,而后者看到的只是媒介在对我们做什么”(259)。作为文学研究者,我们应该意识到文学既是动态开放的语言媒介艺术,但同时也不应放弃文学的媒介特定性,让文学沦为视觉性的“殖民地”。

近年来,沃尔夫建议基于跨媒介性的文学研究应该与叙事学理论结盟(“(Inter)mediality” 214),而埃斯特洛姆等学者也积极致力于“超媒介叙事”(trans-medial narration)的研究(欧荣、埃斯特洛姆 21)。这些新方向之所以值得关注,乃是因为它们试图超越简单的媒介二元比较,寻找不同媒介——无论是艺术媒介,还是非艺术媒介——之间的相关性。换言之,只有致力于相关性而非仅仅考察差异性,跨媒介性研究才能打破比较的窠臼,让文学不再是被越界、被背叛、被挪用的对象,让文学语言在符号交流层面的特质得到充分的承认。也唯有如此,跨媒介性的文

学研究才会揭橥文学与艺术宝贵的媒介特定性——奥尔布赖特(Daniel Albright)将文学艺术中不可转译和中介的东西称为“残余”(residue; 219)——从而避免让文学沦为数字媒体时代的过时之物。

参考文献:

- [1]Albright, Daniel. *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*. New Haven: Yale UP, 2012.
- [2]Bolin, Goran. "Cultural Technologies in Cultures of Technology." Introduction. *Cultural Technology: The Shaping of Culture in Media and Society*. London: Taylor, 2012. 1-18.
- [3]Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, and Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- [4]Cohen, Ralph. "History and Genre." *New Literary History* 17.2(1986): 204-10.
- [5]Crimp, Douglas. "On the Museum's Ruins." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Washington: Bay, 1983. 43-56.
- [6]Eagleton, Terry. *How to Read Literature*. New Haven: Yale UP, 2013.
- [7]Elleström, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Macmillan, 2010.
- [8]Floridi, Luciano. "Technology's In-Betweenness." *Philosophy and Technology* 26(2013): 111-15.
- [9]Frow, John. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford: Clarendon, 1997.
- [10]Gaudreault, Andre, and Philippe Marion. "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media." *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 8.4 (2002): 12-18.
- [11]Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon, 1961.
- , "Towards a Newer Laocoon." *Partisan Review* 7.4(1940): 296-310.
- [12]Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- [13]Hayles, N. Katherine. *Postprint: Books and Becoming Computational*. New York: Columbia UP, 2021.
- [14]He, Chengzhou. "Intermedial Performativity: Mo Yan's Red Sorghum on Page, Screen, and In-Between." *Comparative Literature Studies* 57.3(2020): 433-42.
- [15]Higgins, Dick. "Intermedia." *Leonardo* 34.1(2001): 49-54.
- [16]Irvine, Richard D. G. "The Social Life of the Inexpressible: English Benedictine Mysticism, the Ineffable, and the Sublime." *Capturing the Ineffable: An Anthropology of Wisdom*. Ed. Philip Y. Kao and Joseph S. Alter. Toronto: U of Toronto P, 2020. 45-63.
- [17]Jeffries, Stuart. *Everything, All the Time, Everywhere: How We Became Postmodern*. New York: Verso, 2021.
- [18]Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU, 2006.
- [19]Kennedy, David. "Ekphrasis and Poetry." *Handbooks of Intermediality: Literature, Image, Sound and Music*. Ed. Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. 82-91.
- [20]King, Rachael Scarborough. "The Scale of Genre." *New Literary History* 52.2(2021): 261-84.
- [21]Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and the 'Paraliterary.'" *October* 13(1980): 36-40.
- [22]Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Trans. Alice Jardine et al. New York: Columbia UP, 1986.
- [23]Lunn, Eugene. *Marxism and Modernism: A Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley: U of California P, 1982.
- [24]McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT, 1994.
- [25]Menand, Louis. *The Free World: Art and Thought in the Cold War*. New York: Harper, 2021. EPUB.
- [26]Mendelsund, Peter. *What We See When We Read: A Phenomenology*. New York: Vintage, 2014. EPUB.
- [27]Mitchell, W. J. T. "Image." *Critical Terms for Media Studies*. Ed. Mitchell and M. B. N. Hansen. Chicago: U of Chicago P, 2010. 35-48.
- , *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- [28]Østrem, Eyolf. "Music and the Ineffable." *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*. Ed. Siglind Bruhn. Hillsdale: Pendragon, 2002. 287-312.
- [29]Rajewsky, I. O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intertextualités/Intermediality* 6(2005): 43-64.

[30]Rippl, Gabriele. Introduction. *Handbooks of Intermediality: Literature, Image, Sound and Music*. Ed. Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. 1-34.

[31]Wolf, Wemer. "Intermediality." *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman et al. London: Routledge, 2005. 252-56.

—, "(Inter)mediality and the Study of Literature." *Companion to Comparative Literature, World Literature, and Comparative Cultural Studies*. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek and Tutun Mukherjee. London: Cambridge UP, 2013. 205-16.

[32]Wood, James. *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*. New York: Random, 1999.

[33]柏林:《浪漫主义的根源》,吕梁等译。南京:译林出版社,2008。[Berlin, Isiah. *The Roots of Romanticism*. Trans. Lu Liang. Nanjing: Yilin, 2008.]

[34]董树宝:《读〈知识考古学〉:到底是谁“谋杀了历史”?》,载《上海书评》2021-10-30。[Dong, Shubao. "Reading *The Archaeology of Knowledge*: Who Murdered History?" *Shanghai Book Review* 30 Oct. 2021.]

[35]蓝江:《宁美化身与异托邦:电子游戏世代的存在哲学》,载《文艺研究》2021年第8期,第92-102页。[Lan, Jiang. "Nymph-Body and Heterotopia: The Philosophy of Being in the Video-Game Generation." *Literature and Art Studies* 8(2021): 92-

102.]

[36]欧荣:《语词博物馆:当代欧美跨艺术诗学概述》,载《上海交通大学学报》2020年第8期,第126-37页。[Ou, Rong. "Museum of Words: A Survey of Contemporary European and American Interart Poetics." *Journal of SJTU* 8(2020): 126-37.]

[37]欧荣、埃斯特洛姆:《跨媒介研究:拉斯·埃斯特洛姆访谈录》,载《外国文学研究》2021年第2期,第15-30页。[Ou, Rong, and Lars Elleström. "Intermedial Studies: An Interview with Lars Elleström." *Foreign Literature Studies* 2(2021):15-30.]

[38]斯坦纳:《语言与沉默:论语言、文学与非人道》,李小均译。上海:上海人民出版社,2013。[Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature and Silence*. Trans. Li Xiaojun. Shanghai: Shanghai People's, 2013.]

[39]童明:《解构广角观:当代西方文论精要》。北京:中国社科出版社,2019。[Tong, Ming. *Deconstruction in Perspectives: A Logic in Contemporary Critical Theories*. Beijing: China Social Science, 2019.]

[40]赵奎英:《当代跨媒介艺术的复杂共感知与具身空时性》,载《文艺研究》2021年第8期,第17-28页。[Zhao, Kuiying. "Complex Polysensoriality and Embodied Spatiotemporality in Contemporary Inter-Media Art." *Literature and Art Studies* 8(2021): 17-28.]

Intermediality: A Keyword in Critical Theory

Dan Hansong

Abstract: "Intermediality" has become an increasingly popular term in literary, communication, and art studies today. It seems that one can apply this term to anything that transcends traditional media boundaries. However, due to the ambiguity the word "medium" itself entails, contemporary literary and art studies are often met with confusion and contradictions when invoking the idea of "Intermediality." But what exactly is Intermediality? How does intermediality take on different formal features and engage in different cultural-political pursuits across different historical contexts? As an event with performative agency, what aesthetic consequences and political challenges does Intermediality bring about? How should we view the limitations and risks of Intermediality? With literature and plastic arts as the priority, this article attempts to map out the conceptual contour of this keyword, highlighting the transformation of its significance over time. It particularly examines how Intermediality brings new opportunities to literature in a "post-print" era, a watershed time characterized by digital media technologies.

Key words: Medium; Intermediality; Art; Literature; Digital medium